

Tihomir Engler

Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku
Filozofski fakultet

Krunoslav Mikulan

Sveučilište u Zagrebu
Učiteljski fakultet – Odsjek u Čakovcu

O procesima (pre)semantizacije Hlapićeva lika u novim medijima

U prilogu se iznose osnovni podaci o animiranome filmu i televizijskoj seriji te komercijalnim proizvodima inspiriranim djelom Ivane Brlić-Mažuranić o šegrpu Hlapiću. Polazeći odatle, propituju se mogući razlozi animalizacije Hlapićeva identiteta u navedenim proizvodima, ali i divergencija u obradi toga književnog lika u novim medijima. Krajnji se povod tomu sagledava u *semantičkoj nesaturiranosti* teksta kao takvu postavu djela unutar kojega je zbog nepostojanja, između ostaloga, i detaljnijih karakterizacija narativnih figura teksta moguća primjena prilično široke lepeze (pre)semantizacijskih procesa uslijed kojih Hlapićev lik naposljetku može postati i „objektom“ inscenacije raznorodnih unutarknjiževnih i izvanknjiževnih intencija. S tim u vezi nameće se pitanje predstavlja li navedena semantička nesaturiranost okvirnoga postava teksta o Hlapiću njemu imanentni *višak vrijednosti* koji doista obogaćuje tekst ili, naprotiv, njegovu *slijepu pjegu*, odnosno *disfunkcijsko zaleđe* teksta, koje tada u znatnoj mjeri olakšava malformaciju njegova značenjskoga postava kada je jednom izložen raznorodnim (pre)semantizacijskim procesima.

Ključne riječi: animirani film i serija, mitski iskaz, narativne figure, (pre)semantizacija, reklame, šegrp Hlapić

Uvod

Kao što je poznato, Matoš je već u godini objavljivanja *Čudnovatih zgoda šegrpa Hlapića* istaknuo „originalnost ovog malog našeg romana“ (1913: 615), poimajući ga već tada „klasičn[om]“ (isto) proznom dječjom knjigom, i to ne samo zbog autoričina „dobra stila“ (isto), odnosno njezina „epskog, pripovjedačkog talenta“ (isto), već i zbog pripovjednoga svijeta koji je u njemu ocrtala, a za koji smatra da „nije izmišljen. Taj svijet je stvoren, a magija pripovijetke je baš u tome, što je realni, obični i najobičniji, što je svakidašnji taj svijet čudnovat i bajan.“ (isto) Da bi se takvu ispreplitanju „realnoga“ s „čudnovatim“ i „bajnim“ ušlo u trag, potrebno je detaljnije razmotriti način ustrojavanja narativnoga svijeta *Šegrpa Hlapića* kako bi se odatle mogao sagledati ne samo mogući izvor opstojanja toga djela u meandrima protoka vremena i recepcijskih navika čitatelja, već i istaknuti načini njegove (pre)semantizacije u suvremenome multimedijском okruženju.

Krene li se tim putem, središnjim se problemom čini način na koji autorica oblikuje *kronotop* teksta u koji smješta psihemske narativne figure koje tada interagiraju unutar određenoga temporema teksta i njegovih spacema kao okvirnoga postava naracije.¹ Takav se pristup djelu čini primjerenim naročito zato što je u stogodišnjoj recepciji *Šegrta Hlapića* moguće uočiti niz različitih književnokritičkih pristupa, ali i permutacija značenjskoga postava djela koje sežu od inicijalnih pseudoautoriziranih lektorskih zahvata u tkivo romana, preko vizualnih uprizorenja sadržaja pomoću raznorodnih ilustracija, pa sve do suvremenih medijskih obrada teksta. One u novije vrijeme stoje pod utjecajem sve veće merkantilizacije pripovjednih uspješnica u obliku tzv. *Medienverbunda*, odnosno medijskoga miksa, kao transmedijske i intermedijske interpolacije jednoga te istoga proizvoda u različitim medijima.

Animalistička presemantizacija *Šegrta Hlapića*

Šegrt Hlapić u svijetu suvremenih medija

Jedan od najpoznatijih likova hrvatske dječje književnosti, šegrt Hlapić, pretvoren je u miša 1997. godine. Dugometražni crtani film o Hlapiću koji je nakon višegodišnjih napora objavljen navedene godine sve je likove iz romana pretvorio u životinje. Nakon filma uslijedila je serija kraćih crtanih filmova s istim životinjskim likovima, a danas osim crtića postoji niz komercijalnih proizvoda i usluga s tim likovima: slatkiši (čips, flips, desert bananice, žvakaće gume, gumene trakice), boje za lice, recepti, omoti za knjige, mirisni flomasteri, slikovnice o zdravim zubima, raspored sati, odjeća s likovima iz crtića, razne bojanke i zagonetke za djecu, pa čak i društvena igra („Hlapićeva velika utrka“) i jezični tečaj („Učim engleski s Hlapićem“), a moguće je i organizirati rođendanske zabave na kojima će se pojaviti animatori maskirani u likove iz crtića. Na internetskoj adresi www.hlapić.net mogu se pronaći i odjeljci kao što su „Hlapićeva škola štednje“, „Sigurnost na internetu“, „Jeste li znali?“ ili „Hlapićeva tema“. Pritom u središtu pažnje takve komercijalizacije stoje animalizirani likovi iz autoričina teksta, zbog čega se nameće potreba da se ukratko razmotre opća obilježja primjene postupka animalizacije likova dječje književnosti.

Uzroci i dosezi postupka animalizacije likova dječje književnosti

Animalizacija se javlja vrlo rano u povijesti čovječanstva kao jedan od načina demonizacije Drugoga, odnosno kao postupak kojim se nepoznati Drugi označava kao necivilizirani barbar, što nalazimo još u legendi o kralju Nebukadnezaru (Henze 1999: 211). Drugi cilj animalizacije bio je jedan oblik pročišćenja, odnosno civiliziranja Drugoga, kao u priči o Gilgamešu u kojoj se Enkidu pretvara iz životinje u čovjeka (isto). Animalizacija se osim prema Drugome kao predstavniku druge rase ili civilizacije provodila i prema ženi – prema P. Heymansu (2012: 115) animalizacija ili bestijalizacija žene „maskulinistička [je] strategija da se ukroti i konzumira žensku drugost“, koja

¹ U radu se rabi terminologija strukturalističke analize pripovjednoga teksta kako je ona sadržana u Pelešovu *Tumačenju romana* (1999) te proširena terminima u Engler 2009: 11–14.

vodi prema infantilizaciji, a u sklopu koje se „ženu prisiljava na regresiju prema djetetu koje podsjeća na kućnog ljubimca ili prema kućnom ljubimcu koji podsjeća na dijete“ (cit. dj.: 116).

Animalni se likovi uvode u dječju književnost od sredine 18. stoljeća kad se javljaju tzv. moralne priče koje dominiraju književnom produkcijom za djecu i mladež na prijelazu iz 18. u 19. stoljeće. Moralistički pravac temeljio se na Lockeovim i Rousseauovim radovima te je postupno stekao status jednak puritanskomu pravcu, da bi na koncu postao dominantan. Dok su puritanci vjerovali da su djeca po prirodi grešna, moralisti su vjerovali da su djeca po rođenju *tabula rasa*, dakle nevina, te da je zadaća obrazovanja oblikovati dijete i pripremiti ga da nakon školovanja zauzme svoje mjesto u društvu. Moralisti su knjige smatrali glavnim alatom u obrazovnome procesu, što je dovelo do velike potražnje za njima, a osim toga, u skladu s Lockeovim pozivom za zabavom i učenjem, u dječju književnost uveli su basne i moralne priče koje su u sebi integrirale moralnu pouku i princip zabavnosti (Shavit 1986: 139). Naročito je Locke smatrao da su Ezopove basne pogodne za djecu (cit. dj.: 139-140):

Smatram da su Ezopove basne najpogodnije da oduševе i zabave dijete te istodobno odraslom čovjeku daju povoda za korisno razmišljanje. A ako ih zadrži u pamćenju cijeli svoj život, neće se pokajati ako ih pronade ondje, umetnute među njegove ozbiljne misli i poslovne pothvate. [prev. T.E. i K.M.]

Na taj je način Locke legitimizirao uključivanje basne u dječju književnost te je uslijedio niz ponovnih izdanja Ezopovih basni, ali i izdavanje basni novih autora, kao i stvaranje žanra animalnih priča (*animal stories*). Ta vrsta književnosti smatrana je pogodnom za moralnu poduku djece, za razliku od bajki za koje se smatralo da predstavljaju „najgori mogući način uporabe imaginarne karakterizacije“ (cit. dj.: 143). Animalne priče proglašene su prihvatljivima jer se nisu odnosile na određenu životinju, već na odnos između životinje i djece. Vjerovalo se da dječji stav prema životinji otkriva njihovu stvarnu osobnost. Kako bi se djeca usmjerila na pravi put, animalne priče obično su se javljale u obliku niza događaja u kojima je opisano ponašanje djece prema životinjama, odnosno kućnim ljubimcima, pri čemu je lijepo ponašanje vodilo do boljega moralnog ustroja osobe te na koncu dobra života, dok je ono ružno vodilo do smrti djeteta na kraju knjige jer se razvilo u moralno propalu osobu.

Jedna je od najpoznatijih ranih knjiga žanra animalne priče *The Life and Perambulations of a Mouse* (1783.) Dorothy Kilner koja pričanjem u prvome licu opisuje život jednoga miša i njegov odnos s dječakom Charlesom. Jednom je prilikom otac ulovio Charlesa kako muči miša te mu daje opsežnu lekciju (Kilner 1783):

Svaki postupak koji je okrutan i nanosi bol nekom živom biću zao je i siguran znak iskvarena srca. Nikada nisam sreo čovjeka koji bi bio okrutan prema životinjama, a ljubazan i suosjećajan prema svojim sugrađanima: možda s njima ne postupa na isti bezočan način jer bi ga ovozemaljski zakoni strogo kaznili; no ako ga u činjenju zlih djela ne sprječava ništa osim straha od kazne, tada njegova dobrota ne može biti baš velika. Dobar čovjek uvijek se raduje kad svoju okolicu čini sretnom; on također ni najobičnijemu insektu koji je sposoban osjećati ne bi učinio ništa nažao. [prev. T.E. i K.M.]

Nakon što se Charles pokušava usprotiviti ocu podsjećajući ga da on ubija miševe, otac nastavlja žešće (isto):

„Držati ga za rep tako da visi svom svojom težinom, mahati njime, i još k tome držati ga prepadnutoga iznad mačjih čeljusti, istodobno uživajući slušajući ga kako ciči i gledajući ga kako se pokušava osloboditi, to je neljudska i odvratna okrutnost koja u meni izaziva krajnje ogorčenje i odbojnost. No, kad već misliš da je bol takvo sitno zlo, pokušaj. Kako ti se sviđa ovo, Charles“, rekao je, snažno ga udarivši nekoliko puta svojim bičem. Dječak je zaplakao i povikao, „Ne sviđa mi se nikako, uopće mi se ne sviđa.“ „Ni mišu se nije sviđalo“, odgovori njegov otac, „uopće mu se nije sviđalo da bude obješen o konop i da se njime vitla uokolo: nije mu se to sviđalo i rekao ti je to na jeziku koji si savršeno razumio; ali nisi se obazirao na njegove krikove; činilo ti se zabavnim da ga čuješ kako ciči jer si veći i jači i nisi osjećao njegovu muku. Ja pak sam veći i jači od tebe i ne osjećam tvoju bol. E, zbog toga još neću prekinuti; nadam se da će te ovo naučiti da više nikada nikoga ne mučiš.“

Struktura moralnih priča uključivala je čvrsto određene likove i postupke kojima su se profilirali. Prema prijedlozima Rousseauova obrazovnoga modela središnja figura bio je „sveznajući roditelj, rođak, prijatelj ili učitelj koji može odgovoriti na sva pitanja i uvijek je pri ruci kako bi iz svake situacije mogla nastati korisna lekcija, a svako iskustvo postalo odgojno“ (Shavit 1986: 141).

Treća je inačica priča s antropomorfiziranim životinjama animalna burleska u kojima životinje hodaju uspravno poput ljudi, oblače se, koriste se tehnologijom, tvore društvene odnose slične ljudima. Jedan je od najpoznatijih prethodnika je *Mačak u čizmama*, no u okviru dječje književnosti animalna se burleska između 1807. i 1809. javlja i u nekoliko engleskih slikovnica u kojima životinje imitiraju ljudske običaje (Cartmill 1996: 186).

U 19. stoljeću započinje i proizvodnja igračaka u obliku životinja koje su s vremenom gotovo potpuno zamijenile one utilitarnoga tipa (bubnjevi, trube, razni predmeti), ali i lutke. Jedna je od najpoznatijih takvih igračaka medvjedić, nastao 1906. u SAD-u, što je u to vrijeme potaklo žestoku debatu jer su protivnici takvih igračaka smatrali da djevojčice koje se budu igrale s medvjedićima umjesto s lutkama („bebicama“) neće biti adekvatno pripremljene za majčinstvo (isto).

Cary Wolfe uparuje postupke animalizacije i humanizacije u četiri *čelije* (O’Gorman 2009: 118): animalizirane životinje (koje rabimo za prehranu), humanizirane životinje (kućni ljubimci), animalizirani ljudi (koji se tako lakše prikazuju neprijateljima) i humanizirani ljudi (koji su suvereni te ih se ne smije dirati jer se onaj tko to čini suočava s mogućnošću animalizacije u svrhu njegova lakšega kažnjavanja za počinjeni prijestup).

Animalizacija dječje kulture odvija se već dulje vrijeme, ali ostaje nejasno zbog čega do toga dolazi: teorijske postavke o tome malobrojne su i sporadične. Cartmill (1996: 188) navodi neka razmišljanja o toj problematici, no ona se ne čine utemeljenima. J. R. R. Tolkien, koji je s kršćanskoga stajališta odbacivao animalizaciju likova, mišljenja je da „odrasli djeci nameću priče o životinjama koje govore, kao i preparirane igračke, jer smatraju da su takvi postupci suvremeni i znanstveni“ (isto).

D. D. Pitts polazi od jungijanskoga stajališta i smatra da podsvjesno mrzimo životinje kao simbol naše instinktivne, odnosno zvjerske prirode, a da pritom ipak „osjećamo krivnju zbog te mržnje i potiskivanja instinktivne prirode u nama i našoj djeci“ (isto). Cartmill smatra da je za znatno širenje animalnih likova u posljednjih nekoliko desetljeća zaslužna njihova semantička neutralnost u rasnome i nacionalnome smislu, što je kod ljudskih likova nemoguće (isto). Do pojačane animalizacije ipak nije došlo tek 1960-ih, odnosno nakon jačanja svijesti o rasnim i inim nejednakostima u SAD-u i drugim zemljama zapadne hemisfere, već taj proces započinje još u 19. stoljeću. Prema Cartmilleru radi se o neizrečenome vjerovanju da su životinje dobre i nevine, dok su ljudi mračnija i sumnjivija stvorenja: „Podučavajući djecu o svijetu koji će naslijediti radije ne spominjemo ljudsko društvo, odnosno njime se bavimo pomoću alegorija povezanih sa životinjama koje govore, sve do trenutka kad se djetinjstvo i nevinost približe svome svršetku“ (isto).

Prema A. Curry (2013) procesom je animalizacije ljudskih likova novonastalim pozitivnim likovima omogućeno da zadrže svoje temeljne ljudske značajke (govor, misao), a da istodobno budu „nevin“ i „dobar“. Pritom je na djelu i proces humanizacije novonastalih negativnih, a donekle i pozitivnih životinjskih likova, i to moralnom podukom, što dovodi ne samo do stapanja ljudskih i životinjskih značajki, već i do fragmentacije i zamagljivanja identiteta likova. Ovaj proces vodi tome da se na animalizirane likove gleda kao na „nešto što ne posjeduje svoj bitak“ (isto), kao na nešto neutralno, stoga i bezopasno za društvo.

Prema Cartmilleru razlog za dominaciju životinjskih likova nad ljudima u animiranim filmovima leži u ograničenim mogućnostima animacijske tehnike da pravilno prikaže sav raspon ljudskih emocija. Zbog toga animacija poseže za pretjerivanjem kako bi se postigao željeni efekt. Kad se ljudski likovi prikazuju s premalo pretjerivanja, izgledaju ukočeno; kad pak se prikazuju s mnogo pretjerivanja, često se pretvaraju u groteskne likove. Animirani ljudski likovi zbog toga se često zamjenjuju životinjama, koje na taj način dobivaju značajke koje inače ne posjeduju u stvarnosti (1996: 185).

S obzirom na to nameće se pitanje koji je krajnji rezultat animalizacije ljudskoga lika. Postaje li on boljim ili savršenijim? Humanizacija podrazumijeva poboljšanje, ali samo u utopijskome smislu, jer životinjama humanizacija nije potrebna. Humanizacija bi podrazumijevala njihovu nesavršenost, prisustvo inherentnih nedostataka koje treba ispraviti. Zbog toga ni životinje ne mogu animalizirati svijet i čovjeka jer su one dostatne, potpune na svoj način u svojem svijetu (Freire 1985: 70). Problem se javlja u animalizaciji ljudi jer taj postupak podrazumijeva njihovu nedostatnost, odnosno njihovu nesposobnost da progovaraju o sveukupnoj problematiki ljudskoga roda.

Animalizacija Hlapića – značenjski dobitak ili gubitak?

Zašto je Hlapić postao baš mišem? Zašto je glavni negativac baš štakor? Stječe se dojam da se ova vizualna animalizacija temelji, prije svega, na društveno-kulturnoj podlozi nastanka i razvoja američkih crtanih filmova (i ostalih popratnih sadržaja) Walta Disneya, ali i drugih stvaralaca i tvrtki koje redovito miševe prikazuju kao simpatične

i pozitivne likove, dok su štakori redovito negativni likovi, premda u stvarnosti i jedne i druge ubrajamo u štetočine. Miša se, kao ni jednu drugu životinju, vrlo lako može prikazati kao malenoga, jadnoga i siromašnoga, što donekle odgovara i značajkama Hlapićeva lika. Marko je postao vjevericom, možda zbog toga da ostavi dojam simpatična i bezopasna lika, dok su neke druge osobe postale svinjama i štakorima, zadržavajući negativne značajke u skladu s narodnim izrekama i vjerovanjima, odnosno u skladu s utjecajima američke kulture, tako da će naposljetku štakor biti zao, a svinja samoživa i sebična.

Uz to što animalizacija u društvu služi za marginalizaciju određenih društvenih slojeva ili pojedinaca (O’Gorman 2009: 118), ona na književnome području može poslužiti i za umanjivanje semantičko-simboličke vrijednosti likova. Animalizirani ljudi u *Hlapiću* dakako ne predstavljaju neprijatelja u povijesnome smislu animalizacije (demonizacije, difamacije), nego sunovraćuju semantičku potku djela prema komičnome, što u konačnici može značiti prema nebitnome, odnosno sigurnome za konzumaciju djece i odraslih. Animalizacijom se, nadalje, postiže veća komercijalna privlačnost romana i popratnih sadržaja, ali se istodobno i umanjuje njegova semantičko-simbolička vrijednost. Navodeći djecu na konzumaciju proizvoda s isključivo animaliziranim likovima, navodi ih se na površnost, a ne na uživanje u lijepoj književnosti i razmišljanje o moralnim implikacijama postupaka likova u romanu.

Svakako da u tome sklopu važnu ulogu igra i sam knjiški predložak koji se pretače u animalizirani medijski proizvod. Omogućuje li on navedenu, komercijalnu, (pre) semantizaciju njegova temeljnoga značenjskog postava, ovisi, naravno, i o narativnome ustroju samoga teksta.

Strategije oblikovanja narativnih sastavnica *Šegrt Hlapića*

Način na koji Ivana Brlić-Mažuranić oblikuje narativne sastavnice *Šegrt Hlapića* počiva, između ostaloga, na dvama pripovjednim postupcima koji se provlače cjelokupnim tekstom: na postupku *ogoljivanja prostora i vremena radnje*, koji tada korespondira s onim *ogoljivanja psihemskih narativnih figura*, kao i na onome *ugradnje mitskih iskaza* u pojedinim dionicama teksta. Primjenom tih postupaka autorica oblikuje narativnu cjelinu kojoj je svojstven ne samo posve osebujni pripovjedni svijet, već i specifični način pripovijedanja, uslijed čega se to djelo na osobiti način ističe među ostalim djelima hrvatske dječje književnosti.

Postupak ogoljivanja spacemskih i temporemskih sastavnica Šegrt Hlapića

U potrazi za autentičnom verzijom autoričina teksta Majhut razmatra problem vremena radnje *Šegrt Hlapića*. Pritom upozorava na to da su prilikom lektoriranja autoričina rukopisa nakladnici izmijenili tekst prvoga izdanja romana tako što su, između ostaloga, osuvremenili i „novčane odnose“ (Majhut 2010: 180) u tekstu. Učinili su to jer su vrijeme radnje poimali „kao suvremeno trenutku objavljivanja djela. Potom su odustali od posuvremenjivanja i pustili da djelo govori o nekim prošlim događajima“

(isto), da bi nakon toga „teoretičari zaključili da se radnja događa u vrijeme careva i forinti, tj. u neko davno vrijeme“ (isto). Drugi pak tekst shvaćaju kao „bajku odmaknutu u neko akronijsko vrijeme“ (isto), koje nije povezano ni s autoričinim ni sa suvremenim recepcijskim trenutkom. Čini se da razlozi takvu različitome poimanju vremenskoga aspekta radnje leže u načinu na koji su oblikovani okvirni, a to znači vremenski i prostorni, uvjeti zbivanja u tekstu, odnosno temporemske i spacemske narativne figure teksta.

Autorica vremenske i prostorne odrednice Hlapićeva pripovjednoga svijeta oblikuje krajnje minimalistički, za što se paradigmatskim čini već uvodni opis grada u kojemu Hlapić živi. O tome se spacemu doznaje tek da je „bio vrlo velik“ (Brlić-Mažuranić 2010: 23), s mnogo dugih ulica i kuća koje „su izgledale velike do neba“ (isto). Opis prostora zbivanja svodi se na temeljnu predodžbu o gradu („velik“, „duge ulice“, „velike kuće“) u skladu s kojom se uopće zamišlja ili poima bilo koji grad, odnosno bez koje to nije ni moguće jer grad tek po „dugim ulicama“ i „velikim kućama“ postaje takvom vrstom realija. Doduše, taj spacem i tako oblikovan stječe svoj ontički status, no njegovim se ogoljenjem na temeljna obilježja bilo kojega spacema te vrste ne pruža mogućnost detaljnijega identificiranja prostora radnje tako da tekst ostaje na neodređenoj i neodredivoj naznaci grada kao spacema zbivanja koji se tada, sučeljen sa zbiljom, načelno može pridružiti bilo kojoj zbiljskoj konfiguraciji grada.

Slično, i opisi drugih spacema ostaju tek na razini temeljnih naznaka koje se čitatelju nude bez jednoznačnih odrednica pomoću kojih bi ih se moglo izdvojiti od ostalih istovrsnih prostora i na taj način nepovratno identificirati. Tako Marko svoje guske gubi pored „jedn[e] velik[e] vod[e]“ (cit. dj.: 33), okružene grmljem i šibljem, a da se ne doznaje je li riječ, primjerice, o širokoj rijeci, jezeru ili tek o ovećoj bari, čime bi se spacem na neki način ipak individualizirao. Susret s kamenarima zbiva se na „jedno[me] mjest[u] na cesti“ (cit. dj.: 37), a selo u koje idući dan dolaze Hlapić i Gita karakterizira se lapidarno kao „prvo selo“ (cit. dj.: 49) za koje doznajemo da je „malo“ (cit. dj.: 61) te da je u njemu u noći izbio požar na štali pored Grgine kuće, a da se ni o selu ni o Grginoj kući ne doznaje neki detalj na temelju kojega bi se i to selo i ta kuća mogli odrediti na jedinstveni i jednoznačni način. Tako je i s drugim selom, u kojemu Hlapić i Gita pronalaze prenočište, jer se o njemu tek navodi da se nalazilo nedaleko od raskršća (cit. dj.: 87). Ni samo raskršće, toliko bitno za radnju, nije pobliže opisano: „Tako su došli poslije dugog hodanja do jednoga mjesta, gdje je cesta išla na dvije strane. Jedna strana išla je dalje po velikoj ravnici, a druga strana išla je u brdo i u šume. Takovo se mjesto zove raskršće.“ (cit. dj.: 71) Ponovno je riječ o opisu spacemske odrednice koja svojom šturošću i općenitošću, a naročito svojim završnim dijelom, više nalikuje enciklopedijskoj natuknici nego pripovjednomu uprizorenju mjesta radnje.

Detaljnije se ne specificira ni mjesto na kojemu Hlapić prvi put susreće crnoga lovjeka, a u vezi s kojim bi se očekivalo da će ono upravo svojim opisom pridonijeti gramatičnosti situacije. Naprotiv, riječ je o mostu za koji se tek tvrdi da je na „cesti“ (cit. dj.: 41), a pod kojim „je zbilja bilo nisko i ružno. Tamo se nije moglo stajati, nego samo sjediti ili čučiti“ (cit. dj.: 42), odnosno spavati na slami koju je netko ondje već

prije ostavio. I taj je spacem ponovno ogoljen do temeljnih obrisa bilo kakva mosta, tako da se o njemu, osim da je malen, ništa drugo ne saznaje: ni od čega je napravljen, ni što nadsvođuje – primjerice potok, rijeku ili tek neku suhu jarugu – pa da barem tako zadobije neko specifično individualno obilježje.

Još veće ogoljenje opisa prostora zbiva se kada Gita Hlapiću pripovijeda, „da ju je njezin gospodar ostavio u jednom selu, jer je bila bolesna. Gospodar je otišao s cirkusom dalje preko dva sela i jednoga grada u treće selo.“ (cit. dj.: 47) Ovdje se u potpunosti odustaje od načina opisivanja putovanja, kod kojega imena mjesta, pa makar i izmišljena, služe kao prostorni orijentiri. Naprotiv, na njihovo mjesto dolaze opće imenice *selo* i *grad*, čime se u biti ništi funkcionalnost Gitina iskaza kao objašnjenja kretanja dotičnim spacemom.

Na sličan je način ogoljen i opis „jed[noga] velik[og] grad[a]“ (cit. dj.: 92) u koji dolaze Gita i Hlapić: „Taj je grad bio tako velik, da je imao jednu veliku crkvu sa dva tornja i deset malih crkvi s jednim tornjem. Imao je taj grad stotinu ulica, a u svakoj ulici vrvili su ljudi kao mravi. Svaka ulica je imala četiri ugla, a na svakom uglu stajala su dva stražara.“ (cit. dj.: 93) Ponovno je dan tek temeljni obris prostora kojemu se može pridružiti opis bilo kojega ovećeg grada s crkvama i ulicama. Ni sajmište u tome gradu nije ništa detaljnije opisano: nalazilo se na „jedn[o]j vrlo velik[o]j pijaci[i]“ (isto), gdje „je bilo dvie stotine šatora malenih i velikih“ (isto). Podrobnije nije ni opisan Gitin cirkus, na koji su djeca naišla na „jedn[ome] velik[om] praz[nom] prostor[u]“. Nasred toga prostora stajao je veliki okrugli šator [...]. Nad vratima bila je dugačka crvena ploča, a na ploči velika slova. To je bio... Gitin cirkus!“ (cit. dj.: 109), a da u opisu cirkusa nije naznačeno išta što bi ga izdvojilo od ostalih cirkusa i time jednoznačno identificiralo. S obzirom na to mogao je to biti bilo koji cirkus, a uvjerenje da je to upravo onaj Gitin ovjerovljuje se tek intervencijom same pripovjedačice. Ništa bolja nije ni situacija s opisom staze kojom se djeca probijaju do Marka: niti nam je znano kakva je to šuma kojom se djeca voze na kolima košaraša, je li listopadna ili zimzelena, niti kakva je to staza do Markove kuće, osim da vodi „lievo niz brdo“ (cit. dj.: 127), da je okružena šikarom i grmljem, odnosno da je na jednome mjestu presječena „odkopan[om] stien[om]“ (isto).

Vrhunac primjene postupka značenjskoga ogoljenja spacema predstavlja opis ceste kojom Hlapić putuje isprva sam, a potom s Gitom: „Išao je tako Hlapić, išao po cesti [...]“ (cit. dj.: 45), koja je na jednom mjestu „dugačka“ (cit. dj.: 28), na drugom „bez kraja“ (cit. dj.: 117), na trećemu „velika“ (cit. dj.: 120), a oko nje „samo velika polja, grmlje, drveće“ (cit. dj.: 28). Pritom je „[c]esta ležala među velikimi i zelenim livadama kao dugačka slamka preko zelenog mora. A Hlapić i Gita išli su po cesti kao dva mrava po toj slamki.“ (cit. dj.: 71)

Iznimku od takva postupka ogoljenja predstavlja spacem Markove kuće. Taj u tekstu ne prebiva tek na temelju svojih temeljnih odrednica kao *kuće* već ga se „plavom zvijezdom“, nacrtanom ispod prozorčića (cit. dj.: 31), obilježava na jedinstveni način. Time se on jednoznačno i nepovratno izdvaja iz skupa svih mogućih *kuća* i pretvara u individualizirani spacem zbivanja radnje. Takva je još iznimka i spominjanje toponima

iz zbiljskoga svijeta kada Gita Hlapiću na njegovu bojazan da ostanu na sajmu uzvraća: „U Beču ima još više ljudi nego ovdje, pa ipak majstor Mrkonja i crni čovjek sigurno nisu u Beču“ (cit. dj.: 94). Jedine su to iznimke koje su u tekstu određene na jednoznačni i nepovratni način.

No bez obzira na te dvije iznimke, moguće je ustvrditi da je većina spacemskih narativnih figura oblikovana na jednaki način. One se, kao prvo, u tekstu pojavljuju *ogoljene od svih mogućih individualnih obilježja* i kao takve tvore tek kostur opisa mjesta zbivanja na temelju kojega ih nije moguće izdvojiti iz skupine istorodnih realija, primjerice *Hlapićev grad* od svih drugih mogućih gradova. Kao drugo, takvi su spacemski kosturi u tolikoj mjeri nezasićeni podacima da se *ne mogu pridružiti nijednom toposu iz zbilje* jer ih se načelno može primijeniti na bilo koji od njih, na bilo koji grad, na bilo koje selo, na bilo koju stazu kroz bilo koju šumu. No unatoč takvoj značenjskoj nezasićenosti ti su spacemi, kao treće, *satkani isključivo od zbiljskih elemenata*: ni u jednome trenutku ni na kojemu mjestu opis spacema ne sadrži izvanzbiljske momente poput onih koji su svojstveni bajkama, već je prostor zbivanja čvrsto usidren u zbiljskome svijetu, a da taj prostor unatoč tomu, uslijed svoje značenjske nezasićenosti, ostaje neprepoznatljiv i stoga čudesan. S obzirom na to moguće je, kao četvrto, ustvrditi da *spacemska karta teksta stoji na granici između realističnoga i čudesnoga*:³ svojom satkanošću od zbiljskih elemenata ona ukazuje na realno kao čvrsto tlo naracije, a nezasićenošću podacima o svojem ustroju na čudesno kao njezin cilj.

Kao ogledni primjer takva ustrojavanja spacemske karte može poslužiti već navedeno ogoljenje spacema ceste. Riječ je o središnjemu spacemu teksta koji svojim značenjem prostorne poveznice spaja sve ostale spaceme: cesta je ono mjesto kojim Hlapić bježi od majstora Mrkonje, na kojemu susreće druge ljude, doživljava razne zgode i nezgode te dopijeva u druga mjesta. S obzirom na to očekivalo bi se da taj spacem bude detaljnije opisan ili u najmanju ruku specificiran nizom opisnih odrednica. U tekstu je, međutim, upravo obratno. S protokom naracije o cesti se ne doznaje ništa bitno novo, nikakav daljnji specificirajući detalj, već se ona naposljetku u sklopu vrlo upečatljive usporedbe svodi na „slamku“ uronjenu u „zeleno more“ po kojoj hodaju „dva mrava“.

Tom se usporedbom značenjska nezasićenost navedenoga spacema dodatno potencira: ne samo da u tekstu ostaje nediferenciranim prostorom zbivanja radnje, odnosno spacemom koji se svojim opisom ne razlikuje od drugih istovrsnih realija pa ga je stoga moguće pridružiti i bilo kojemu toposu koji se imenuje *cestom*, on tom usporedbom gubi još i ono jedino preostalo obilježje, ono poveznice. U usporedbi će,

Na to da je granica između realnoga i čudesnoga, zbiljskoga i irealnoga, pravi etos naracije o Hlapiću ukazuje i mjesto na kojemu se čudesno i fantastično jedini put i spominju: „Ljudi pripovijedaju, da su se na raskršćima u staro doba sastajali vilenjaci, vještice i vukodlaci. Nu sada toga nema. Po ljetu na raskršćima sjede pastirići i režu štapove ili tresu bijele i crne dudove.“ (Brlić-Mažuranić 2010: 71) Ovdje se može bitni fantastični horizont raskršća svodi na zbiljski prostor prebivanja pastira, a da spominjanjem fantastičnih bića u zraku ipak ostaje naznaka nečega čudesnoga, čega „danas“ više nema, a što uvođenjem u tekst lebdi nad iskazanim.

naime, mravi zbog oblosti slamke zasigurno dospjeti do njezina kraja, i to svejedno upute li se njome gore ili dolje, dakle, bez obzira na smjer kojim se kreću. Odatle neminovno proizlazi da prostorno određenje Hlapićeva i Gitina kretanja cestom, odnosno njihovo putovanje u načelu nije bitno jer će poput mrava iz usporedbe svakako doći do njegova kraja. Dalekosežna posljedica toga leži u činjenici da se na taj način ništi funkcionalnost ne samo ceste već posljedično i svih drugih u tekstu na taj način oblikovanih spacema. Oni predstavljaju tek kulise koje svojom deskriptivnom neodređenošću sugeriraju da konkretni prostor zbivanja, njegova singularnost i jednoznačna (ne)odredivost, premda i takvim ogoljenim pojavljivanjem u tekstu ontički uspostavljen, nije bitna, već akcidentalna odlika teksta, naspram čega stoji „pravi“ prostor zbivanja koji je druge provenijencije. U čemu onda leži pripovjedna funkcionalnost takvih spacema, koji i jesu sastavni dio zbilje (jer su sačinjeni od isječaka iz zbilje) i nisu (jer ih tako značenjski ogoljene nikada ne zatičemo u zbilji niti ih je moguće imaginirati tek pomoću šturih odrednica navedenih u tekstu)?

Čini se, naime, da takvi semantički nesaturirani spacemi očituju posve određenu semantičku produžnost koja ide u dva smjera. S jedne strane spacemska karta teksta, sazdana od zbiljskih momenata koji u svojoj značenjskoj nabačenosti ostaju neodređeni, upućuje na to da *čudnovato i bajno ne leži s one strane zbiljskoga svijeta već niče upravo iz njega* te shodno tome predstavlja i njegov „normalni“ sastavni dio. Taj, međutim, ne leži na njegovoj neposrednoj površini pa se postavlja pitanje načina dospijevanja do čudnovatoga i bajnoga, a da se horizont zbiljskoga svijeta ne prekorači. U tu je svrhu nedovoljno putovati tek svijetom, a to znači pukim prostornim odrednicama teksta. Dapače, ostajanjem u zbiljskome prostoru radnje cilj se putovanja promašuje. To proizlazi iz ogoljenosti spacemske karte koja upućuje na to da se cilj putovanja dohvaća u nekome drugom prostoru, a ne u onome zbiljskom, naime, u onome unutarnjega, odnosno duševnoga života psihema. Stoga je temeljna svrha primjene postupka ogoljivanja spacema postizanje što veće usredotočenosti teksta na njegove izvanspacemske sastavnice.

Da bi se to postiglo, ogoljivanjem se spacemskih narativnih figura, s druge strane, čitatelja poziva da *vlastitom moći imaginiranja* ispuni značenjske rupe u opisu spacema, pri čemu mu ono u njima tek naznačeno – da je riječ, primjerice, o „velikome gradu“ – može i mora poslužiti kao polazište, dok je odredište prepušteno njegovoj vlastitoj mašti. Čitatelj je, naime, u doticaju s prekratkim, šturim spacemskim odrednicama teksta, a u namjeri da doista doživi prostor zbivanja, osuđen da ga ispuni dodatnim, samoimaginiranim sadržajem, što, naravno, *per se* ne predstavlja nedostatak teksta. Dapače, u sklopu se recepcije ogoljenih spacema otvara prostor igri imaginacije koja predstavlja izvrsnu osnovu za što bolje usredotočenje na drugi, „duševni“ prostor teksta. Jednostavno rečeno: spacemi postupkom ogoljivanja na temeljna značenjska obilježja postaju tek poligonom uvježbavanja imaginarne moći čitatelja, kako bi njome pripremljen prodro i u dublji sloj teksta.

Upravo je s obzirom na navedenu svrhu semantičkoga nesaturiranja spacema potrebno promotriti i vremenski aspekt zbivanja radnje. On je prije svega naslovima

uglavljnjen u „prirodno“ protjecanje vremena: riječ je o putovanju koje se zbiva tijekom šest „zbijskih“ dana, a završava u sedmoj „zbijskoj“ noći. Na taj je način, u skladu sa spacemima, i temporem teksta satkan od zbijskih momenata jer se nigdje vrijeme radnje ne odvija na izvanzbijski način kao što je to slučaj u bajkama, gdje primjerice likovi spavaju i stotinjak godina. Dakle, forma je protjecanja vremena u tekstu zbijska, dok je njegov sadržaj, odnosno značenjski postav, ponovno, kao i u slučaju spacema, neodređen jer je dan tek u temeljnim obrisima.

Autorica, prije svega, nigdje izravno ne navodi doba u kojemu se zbiva radnja, već o tome daje tek šture usputne obavijesti, sadržane u detaljima teksta. Jedan od takvih signala iznosi pripovjedač već u predgovoru, gdje, između ostalog, tvrdi da je Hlapić bio „hrabar kao Kraljević Marko“ (cit. dj.: 13), a potom taj lik u razgovoru sa starim mljekarom ustvrdi kako ga je „poslao [...] car, da njegovu sinu razgazi[m] čizme, i da vidi[m] treba li komu pomoći u njegovom carstvu“ (cit. dj.: 24). Takvo se Hlapićevo carsko poslanstvo ponovno ističe u susretu s prosjakinjom Janom (cit. dj.: 91), a neposredno prije toga i sam prostor zbivanja apostrofirao se kao zemlja „velika i široka kao sedam carevina“ (cit. dj.: 85). Hlapić pak nakon pronalaska čizama tvrdi da je „sretan kao car“ (cit. dj.: 65).

Spominjanje „cara“, „carevine“ i „carskih čizama“ (cit. dj.: 75), a naročito Kraljevića Marka, otvara mogućnost različita tumačenja temporemske narativne figure teksta, ovisno o tome iz koje perspektive sagledavamo vrijeme radnje. Promatramo li tekst iz perspektive suvremenoga mladog čitatelja, za kojega je moguće pretpostaviti da ne posjeduje dublji uvid u društveno-povijesne mijene i autobiografske okolnosti nastanka djela, dapače, da čak nije upoznat ni s trenutkom nastanka djela, tada navedeni signali prilikom recepcije stvaraju dojam *akronijskoga temporema*, čije središte tvore davno minula vremena careva i narodnih junaka. Takvu će se, naravno, poluinformiranu čitatelju, koji se suočava s tekstom bez dodatnih obavijesti, kronotop zbivanja doimati kao pripovijed iz davno minulih vremena.

Toj interpretaciji proturječi, međutim, činjenica da se tekst sastoji od zbijskih elemenata: s jedne strane zato što su spacemi teksta satkani isključivo od isječaka iz zbilje, a s druge što je i opći, formalni vremenski okvir radnje zbijski jer se sastoji od šest dana i sedme noći. Nelogičnim se tada čini da bi autorica htjela takav, i prostorni i vremenski, zbijski okvir smjestiti u doba koje tome okviru u pripovjedno-povijesnome pogledu nije primjereno. Štoviše, taj okvir potvrđuje ono na što Majhut upozorava u vezi s analizom novčanih odnosa kao signala vremenskoga aspekta radnje. Svravnjujući uporabu novčanih jedinica iz različitih izdanja s onom u autoričinu rukopisu, Majhut zaključuje da je autoričina namjera bila oblikovati takav temporem čije središte tvori autoričina „nedavna prošlost“ (2010: 183), a čiji sadašnji trenutak na kraju teksta predstavlja odrasli Hlapić „kao Ivanin alter ego“ (cit. dj.: 182) koji djeci i šegrtima pripovijeda dogodovštine iz vlastite mladosti. Shodno tome temporem bi teksta bilo moguće „smjestiti otprilike u godinu 1885.“ (isto), u doba autoričina djetinjstva kada su, kao i u trenutku samoga pisanja djela, carstva, carevi i carski poklisari bili zbijske realije.

No bez obzira na to pojmi li se temporem kao onaj akronijski ili kao onaj autoričine nedavne prošlosti, spomenuti markeri, htjeli mi to ili ne, vremenski aspekt ostavljaju otvorenime: već sama uporaba izraza poput „carstva“, „carskih čizama“ ili „carskoga dimnjaka“, a da se pritom ne spominje nijedno konkretno carstvo, svojom značenjskom neodređenošću posjeduju jednak učinak kao i spacerske narativne figure teksta. Ponovno je naznačen tek temeljni vremenski okvir radnje koji seže od davnih vremena Kraljevića Marka, kada su zemljom još koračali mitski junaci, pa sve do trenutka postojanja forinti, a čitatelju se prepušta da, polazeći od tih markera, ispuni značenjsku rupu temporemske odrednice teksta vlastitom moći uobrazilje. Stoga se čini primjerenime zaključiti da je riječ o *semantički nesaturiranome temporemu* koji zbog raspršenosti svojih odrednica granicu između pripovijedanoga i pripovjednoga vremena namjerno ostavlja neodređenom, držeći na taj način vremensku granicu teksta otvorenom.

Na taj se način neodređenost sadržaja temporema pridružuje onoj spacerskoj, pri čemu cjelokupni tekst obilježava kronotop sazdan isključivo od zbiljskih momenata, a da su ti isti momenti u tolikoj mjeri značenjski ogoljeni da ih se ne može identificirati na jedinstven i jednoznačan način. S obzirom na to i Hlapić i sve druge psihemske narativne figure teksta djeluju u prostoru i vremenu koji je specificiran na neodredivo-određeni način, a da takvo značenjsko ogoljenje prostora i vremena ne utječe negativno na ustroj radnje. Dapače, smisao takva ogoljenja leži u tome da i temporem i spacemi svojom ogoljenošću u naraciju uvedu mogućnost promišljanja istinskoga izvanvremenskog prostora zbivanja teksta, naime, onoga čovjekove duševnosti. Shvati li se na takav način funkcija ogoljivanja kronotopa u autoričinu romanu, tada *postupak semantičke nesaturiranosti prostora i vremena radnje služi kao sredstvo transpozicije sadržaja bajke, odnosno tematike čovjekova etosa, u formu realistične pripovijedi*. Transponirajući, naime, postupkom značenjskoga ogoljivanja spacema i temporema bajku u realističnu pripovijed, autorica s jedne strane naraciji pruža zbiljski, premda neprepoznatljivi temelj, kako bi od takva narativnoga podmeta mogla uslijediti i priča o čudnovatome i bajnome onoga ljudskog. S druge se strane tim postupkom čitatelje potiče da se vlastitom maštom aktivno uključe u naraciju tako da sva semantički nezasićena mjesta upotpune vlastitim imaginativnim tvorbama. One su im pak naročito potrebne prilikom recepcije psihemskih narativnih figura teksta.

Postupak ogoljivanja psihemskih narativnih figura u Šegrtu Hlapiću

Kako se u tekstu karakteriziraju psihemske narativne figure? O Hlapiću, primjerice, doznajemo da je bio „malen kao lakat, veseo kao ptica, hrabar kao Kraljević Marko, mudar kao knjiga, a dobar kao sunce“ (Brlić-Mažuranić 2010: 13) te da je na put odjenuo „zelene hlače, crvenu košulju, [obuo] krasne čizmice, [i stavio] sjajnu kapu i crvenu torbu preko ramena“ (cit. dj.: 22). Sve ostalo ostaje neiskazano: ne znamo ni kakvu kosu ima, ni boju njegovih očiju, a kamoli ima li neko specifično obilježje po kojemu bi se razlikovao od drugih jedanaestogodišnjaka među kojima su vjerojatno mnogi rastom tako mali kao i Hlapić. Prisjetimo li se k tome da je „još u vrijeme pisanja, Ivana Brlić-Mažuranić zamišljala *Šegrtu Hlapića* kao hrvatskog Struwwelpetera“ (Majhut

2010: 221), čija su obilježja duga kosa i dugi nokti, na temelju čega ga se odmah može prepoznati kao Janka Raščupanka, tada upada u oči da Hlapić ne posjeduje nikakvo jedinstveno i jednoznačno vizualno obilježje – primjerice neku posebitost na licu, tijelu ili u držanju –³ kojime bi se izdvajao iz repertoara ostalih likova dječje književnosti. Nasuprot primjerice Pipi Dugoj Čarapi, kod koje, ma kako god da se odjenula i u kakvoj god se situaciji našla, kao signal prepoznavanja funkcioniraju njezine kečke, Hlapić takav izvanjski signal nema. On je u tekstu jednostavno jedan od mnoštva dječaka koje je moguće sresti u susjedstvu. Stoga je, da bismo ga unatoč značenjskoj nezasićenosti njegova opisa, svedenoga na putnu odjeću, mogli vizualizirati, potreban dodatni imaginacijski napor čitatelja.

Ono što u njegovu opisu prevladava unutarnje su, duševne, odnosno, još uže rečeno, moralno-etičke odlike: hrabar je, mudar i dobar, što se vješto demonstrira u pojedinim scenama teksta. No uzme li se u obzir da se pritom radi o općim odrednicama kojima po naravi stvari teže, ili bi barem trebali težiti, svi dječaci, tada na temelju tih unutarnjih obilježja nije moguće jednoznačno specificirati taj lik, a pogotovo ne vizualno ga predočiti, pa se psihiem šegrtla Hlapića naposljetku svodi na opću predodžbu o dječaku kojega rese šarena odjeća i navedene moralne vrline.

Slična je situacija i s drugim dvama glavnim likovima: ni Gitu na temelju njezina opisa u tekstu nije moguće izdvojiti od djevojčica te dobi. Tvrdi se da je bila „vrlo lijepa, jer je imala plavu opravicu sa srebrnom vrpcom obšitu“ (Brlić-Mažuranić 2010: 46), premda je oprava „bila dosta poderana“ (isto), dok je na nogama imala „bijeले cipele sa zlatnom kopčom“ (isto), koje su kao i oprava bile „stare i pokrpane“ (isto), a nosila je spuštenu kosu (usp. isto). Ponovno ništa ne doznajemo o konkretnome izgledu tijela ili o držanju lika. U nastavku se na više mjesta ističe Gitina ljepota (cit. dj.: 53, 141), što se, međutim, ne potkrjepljuje opisnim detaljima. Uz to se navodi njezina spretnost (cit. dj.: 54), muzički talent (cit. dj.: 56), domišljatost i dobrotu (cit. dj.: 96–97), ali i ljutitost (cit. dj.: 50), odnosno plašljivost (cit. dj.: 119–121). Ponovno se, kao i u Hlapićevu slučaju, lik karakterizira odjećom i unutarnjim svojstvima, koja, međutim, nisu od naročite pomoći prilikom vizualizacije toga lika. Jedino što je Giti navlastito i čime se na jednoznačni način izdvaja jest „brazgotina“ (cit. dj.: 68) na palcu u obliku križa koju je zadobila još s tri godine kada se igrala nožem (cit. dj.: 142). To obilježje, međutim, posjeduje tek fabularnu funkciju, kako bi je roditelji mogli prepoznati, a ne doprinosi u većoj mjeri njezinoj vizualnoj diferencijaciji.⁴

Ni opis trećega središnjeg lika, Hlapićeva psa Bundaša, nije ništa drukčije strukturiran: riječ je o psu koji ima „velik[u], kuštrav[u], žut[u] glav[u] [...] [te] dugački

³ Kao takvu nije moguće uzeti ni ranu na peti (cit. dj.: 68) koju je Hlapić zadobio prilikom gašenja požara jer se ona na obuvnome liku ne vidi kao što bi to bio slučaj s eventualnom brazgotinom na licu ili neobičnim, samo tome liku svojstvenim stavom tijela.

⁴ Naročito je to tako usporedi li se funkcija ožiljka na čelu u slučaju Harryja Pottera, kod kojega taj vizualni marker uvijek iznova izbija u prvi plan jer u bilo kakvoj komunikacijskoj situaciji, odnosno u slučaju vizualizacije lika, taj ožiljak odmah upada u oči, dok to nije slučaj s Gitinom brazgotinom na palcu. Upravo stoga to specifično obilježje posjeduje tek fabularnu funkciju, a one onu detaljnije diferencijacije lika.

i crveni jezik“ (cit. dj.: 30). Bio je to „drag pas“ (isto), odnosno mudar i dobar (cit. dj.: 54), a nadasve razigran i veseo (cit. dj.: 30, 120, 124), što tvori njegovo temeljno obilježje, zbog kojega uostalom i prebiva u tekstu. Želimo li i taj lik vizualizirati, potrebna nam je velika doza imaginacije jer njegov opis pruža tek temeljne naznake lika koje bi se mogle odnositi na većinu žutih, kuštravih pasa, i to različitih pasmina. O Gitinoj životinjskoj pratiteljici, papigi, podjednako tako doznajemo tek da je bila mala, zelena i brbljava (cit. dj.: 46).

Jedinstvena i utoliko jednoznačna vizualizacija sporednih psihemskih narativnih figura još je šturija. Većina njih nije ni opisana, već u tekstu funkcioniraju samo na temelju svojih imena: to je tako sa služavkom, Markovom majkom, prosjakinjom Janom, vlasnikom sjenokoše i tamošnjim težacima i seljanima, ali i s Miškovim starijim bratom, njihovim roditeljima, bakom i suseljanima te vlasnikom cirkusa. Svi se oni pojavljuju u tekstu, a da o njihovu izgledu ništa ne doznajemo.

Daljnji je niz sporednih psihema obilježen tek jednom ili dvjema naznakama: tako primjerice o ženi majstora Mrkonje doznajemo da „je bila jako dobra [...]. Ali se i ona bojala majstora Mrkonje.“ (cit. dj.: 16) Za naručitelja čizmica tvrdi se da je bio „bogat gospodin“ (cit. dj.: 17), za mljekara da je „siroma starac [koji je bio] slab i pogrbljen“ (cit. dj.: 24), a za Marka da je „velik kao Hlapić“ (cit. dj.: 32). Radnici na cesti su „ljudi s dugim čekićima“, od kojih neki imaju „velike crne naočale“ (cit. dj.: 37–38), dok se pastir Miško opisuje kao „malen i debeo“ (cit. dj.: 72), a Grgina majka kao „stara i bolesna“ (cit. dj.: 66). U vezi s dvama košarašima navodi se tek da je jedan od njih bio bogat, a drugi siromašan (cit. dj.: 95–96), dok se za vlasnika vrtuljka tvrdi da je bio „jako debeo“ (cit. dj.: 101), a za Grgu da ga „nitko u selu [nije] volio, jer nije bio dobar“ (cit. dj.: 60).

Od sporednih psihema nešto je podrobnije opisana „otmjena gospoja“ (cit. dj.: 149) koja Hlapiću nudi školovanje. Za nju se tvrdi da je bila „u crnoj svilenoj haljini i sa bijelom kapicom na glavi“ (isto). Jedini psihem koji je nešto detaljnije opisan onaj je majstora Mrkonje: „Tako je bio velik, da mu je glava sizala do stropa u njihovoj maloj sobi. Imao je kuštravu kosu kao lav, a duge brkove do ramena. Njegov glas bio je tako jak i krupan kao u medvjeda.“ (cit. dj.: 15). Navedeni je opis, a naročito duge brkove, lako upotrijebiti u svrhu jedinstvene i jednoznačne vizualne diferencijacije toga lika.

Nasuprot tome središnji je negativni lik teksta, psihem crnoga čovjeka, prilično šturo opisan: Hlapić ga susreće pod mostom „u dugoj crnoj kabanici i s poderanim šeširom na glavi“ (cit. dj.: 42). Taj psihem u tekstu ostaje bezimen, dok navođenje crne kabanice služi kao jedini signal njegova prisustva, pri čemu je ponovno riječ tek o komadu odjeće koji predstavlja jedinu osnovu identifikacije toga lika pa se i on u pogledu vizualizacije doima značenjski nezasićenim psihemom teksta.

Na temelju iznesenih primjera moguće je zaključiti da je tekst u pogledu deskriptivnih obilježja psihemskih narativnih figura, a u svrhu njihova vizualnoga predočanja, značenjski nezasićen: svi su likovi ogoljeni na štura temeljna obilježja koja, s jedne strane, u maloj mjeri pridonose ili nikako ne pridonose njihovoj jedinstvenosti i jednoznačnoj vizualnoj percepciji, pri čemu je jedina iznimka majstor Mrkonja. S

druge se strane i tako naznačena vizualna obilježja mahom svode na odjevne predmete, a da fizička i/ili fizionomijska obilježja psihema nisu detaljnije specificirana pa se tako načelno može raditi o bilo kojemu dječaku, bilo kojoj djevojčici ili bilo kojemu odraslom čovjeku koji je primjerice zaogrnut u crnu kabanicu.

No čini se da je i takvo značenjsko ogoljivanje psihemskih narativnih figura bitna i nimalo slučajna odrednica teksta, čija je funkcija kao i u slučaju ogoljenja temporema i spacema teksta dvostruka: s jedne strane da kod čitatelja *potakne njihovu imaginaciju kao aktivni doprinos recepciji teksta*, a s druge da *pozornost čitatelja preusmjeri s izvanjskih obilježja psihema na njihova unutarnja obilježja, na njihove moralno-etičke sastavnice*, kao središnji „prostor“ zbivanja teksta. S obzirom na to posve se prikladnim čini da autorica izvanjske odrednice i psihema i spacema i temporema drži tek na razini njihovih temeljnih značenjskih odredbi, što se učvršćuje primjenom još jednoga narativnog postupka koji dodatno pridonosi i osebnom pripovjednom izgledu teksta i isticanju njegove namjere.

Ugradnja mitskih iskaza u tekst Šegrta Hlapića

U tekstu se na više mjesta pojavljuju i iskazi čiji je logički i ontički status vrlo neodređen. Takav niz iskaza otvara rečenica: „Štogaod je šegrt kadar zamisliti, to je šegrt kadar i izvesti“ (cit. dj: 19). Za tu rečenicu pripovjedačica tvrdi da je poslovice. Ona, kao i mnoštvo drugih, njoj sličnih iskaza, doista posjeduje strukturu poslovice u smislu sažete izreke koja izriče neku mudru misao ili životnu mudrost od općega značaja. No pripovjedačica odmah relativizira status toga iskaza kao poslovice, tvrdeći da ona „još nije napisana u nijednoj čitanki“ (isto), čime se sugerira da u biti i ne postoji kao poslovice. Na taj se način, s jedne strane, dovodi u pitanje autentičnost poslovičnoga karaktera toga iskaza, dok je, s druge strane dvojben i iskustvena istinitost toga iskaza jer se zasigurno mogu pronaći i oni šegrti koji ne mogu izvesti sve ono što su zamislili. Tako se u oba slučaja u pitanje dovodi ne samo forma već i sadržaj takvih izjava.

Doduše, poslovični je status takvih iskaza mjestimice nedvojbena jer su neki od njih izričito usmjereni na iskustvenu zbilju pa svoju istinitost u potpunosti erpe iz poklapanja s ljudskim iskustvom poput sljedećih: „u noći svaki čovjek tiše govori, jer je takov mir, da se svaka rieč do neba čuje“ (cit. dj.: 118), „kroz šumu i brdo ništa se tako dobro ne čuje kao ‘oj’“ (cit. dj: 127), „oblaci neidu kako ljudi govore, nego onako, kako ih vjetar po nebu nosi“ (cit. dj: 128), „od deset gusaka ne može živjeti pače ni mati sa djetetom“ (cit. dj: 138), „i onako ima više ljudi, koji deru cipele, nego onih koji ih prave“ (cit. dj: 150). Kada bi u tekstu postojali samo takvi iskazi, čiji je sadržaj bez daljnijega moguće primijeniti na iskustvenu zbilju, tada bismo s pravom mogli ustvrditi da se autorica tim iskazima služi kao stilskom potkrjepom daljnijega utemeljenja teksta u zbilji.

Nasuprot takvima, međutim, stoje iskazi poput onih sadržanih u objašnjenju pripovjedačice u vezi s Hlapićevim prisustvom razgovoru crnoga čovjeka i gospodara cirkusa (cit. dj.: 114):

Da nije Hlapić bio tako siromašan, ne bi on valjda nikada vidio izbliza dva opaka čovjeka, kao što ih je sada morao gledati i čuti.

Na svijetu ima srećom isto tako malo opakih ljudi kao što ima malo pušivoga boba u zdjeli – pa su i u ovome kraju živjela u to vrijeme samo ova dva opaka čovjeka. Ali Hlapić je bio siromašno diete, a siromašna djeca poznaju cijeli svijet.

Mnogo je toga ovdje dvojbeno: Hlapić u biti ne bježi od života u siromaštvu, već od brutalnosti majstora Mrkonje pa zle likove iz teksta upoznaje u prvome redu zbog stjecaja okolnosti koje prate njegov bijeg, a ne, općenito uzeto, zbog siromaštva. Dvojbeno je nadalje, ima li na svijetu doista tako malo opakih ljudi, odnosno može li se to uopće iskazati tako bročano precizno. Dvojbeno je i istinitost iskaza da siromašna djeca poznaju cijeli svijet. Za pretpostaviti je, naprotiv, da uslijed lošega obrazovanja ona poznaju tek vlastiti isječak svijeta, dok im cjelina svijeta nije znana. Čini se da autorica ovdje operira nizom iskaza posve druge vrste nego što su poslovice, a zaodijeva ih u poslovično ruho.

Način konstituiranja takvih iskaza razotkriva se u Hlapićevu razgovoru s prosjakinjom Janom. Na zamolbu da joj pokrpa opanke Hlapić uzvraća da ga „i onako šalje car, da ide[m] po ovoj zemlji“ (cit. dj.: 91) i da pomaže ljudima, pri čemu se on jedini prijavio za taj „posao“. Pripovjedačica to komentira: „Dakako da to sve nije bila istina. Ali je izgledalo kao istina, pak se stara prosjakinja nasmijala.“ (isto) U skladu s relativizirajućim sadržajem rečenoga Hlapićeva tvrdnja predstavlja iskaz čija provjerljivost, odnosno istinitost, nije bitna, što je i svojstveno književnoumjetničkim iskazima od kojih se očekuje tek vjerodostojnost unutar teksta.

Problem je, međutim, s navedenim iskazima taj da oni ne pretendiraju na to da vrijede samo unutar pripovjednoga teksta, već u ruhu poslovice nastoje biti iskazi općeljudske mudrosti. Takvi iskazi u biti sliče mitskim iskazima. Težnjom da vrijede izvan teksta presežu granice ljudskoga iskustva, odnosno iskustvene zbilje, pa se primjerice samo u mitskome diskursu kao istinito može ustvrditi da u nekome kraju žive upravo samo dva opaka čovjeka. Riječ je o obliku kazivanja koji svoju istinitost ne crpi ni iz neposredne iskustvene zbilje (iskustveni iskazi) ni iz njezina umstvenoga zahvaćanja (znanstveni iskazi), već iz činjenice vlastita kazivanja. Pritom se mitski iskazi razlikuju od onih umjetničkih jer potonji vrijede samo u fikcionalnome svijetu, dok prvi nastoje zadobiti sveopću vrijednost, pri čemu se njihova istinitost uspostavlja sama od sebe, odnosno, već pukim iskazivanjem postaju istiniti i u načelu nepropitljivi.⁵

S tim u vezi postavlja se pitanje funkcionalnosti ugradnje takvih iskaza, odnosno čemu oni služe u tekstu. Odgovor na to moguće je pronaći u Hlapićevu razgovoru s pastirima. Ondje Hlapić tvrdi da bi Grgi „rado izručio, što mu je mati poslala, da sve

⁵ S obzirom na to moguće je ustvrditi da autorica takve iskaze ugrađuje u tekst u skladu s načelom po kojemu funkcionira upravo kazivanje prosjakinje Jane. Pripovjedačica za nju tvrdi: „sve, što je Jana pripovijedala, bila je prava istina, jer je ona svuda prolazila i sve znala“ (cit. dj.: 92). To je – u autoreferencijalnome obratu – moguće ustvrditi i za samu pripovjedačicu koja prisustvuje Hlapićevu i Gitinu putovanju te s njima posvuda prolazi pa sve zna. Kao takva vrhovna ovjerviteljica istinitosti svih iskaza teksta, pa tako i onih mitsko-poslovičnih, ona predstavlja posljednju instanciju koja tada jamči i istinitost samouspostave istinitosti mitskih iskaza ugrađenih u tekst.

misli[m] ne će li možda Grga najedanput odnekuda pasti pred [njega]" (cit. dj.: 77), na što mu najstariji pastir uzvraća: „Ne može ni kruška pasti pred tebe, ako nesjediš pod kruškinim stablom, a kamoli da bi čovjek pao pred tebe iznenada" (isto). Mjesto je to u tekstu gdje se po prvi puta narušava utemeljenost naracije u zbiljskome svijetu. Hlapićevoj se želi tu suprotstavljati neumitnost fizikalnih zakona zbog čije se krute vladavine Grgino pojavljivanje na cesti prokazuje kao čudo, a Hlapićeva želja kao pusto htijenje bez ikakve šanse za ostvarenjem. U nastavku se teksta, međutim, to čudo upravo događa. Pritom čitava scena susreta s Grgom služi tome da se nasuprot mišljenju pastira, čvrsto ukorijenjenomu u načinu funkcioniranja zbiljskoga svijeta, uspostavi i druga zbiljska razina, ona duševna, čije središte tvori upravo ljudsko htijenje.

Očitovanje toga htijenja i mogućnost njegova samoostvarenja predstavlja središnju svrhu ugradnje mitoloških iskaza u narativno tkivo teksta. Naime, u tim se iskazima htijenje ističe kao neposredni pokretač čovjekova djelovanja kojim se nadmašuje ljudska uronjenost u puko fizičko odvijanje života. Pritom činjenica da se čovjek uopće uzdiže iz zbiljsko-fizičkoga svijeta i postaje etičko-moralnim bićem, odnosno da se čovjek poput Hlapića poveže sa svojim htijenjem i njime uzdiže povrh svojega pukog fizičkog bivanja, predstavlja pravo čudo koje tada priziva mitski govor. A u tome je govoru sve moguće, pa i to da „od[n]ekuda pada čovjek pred Hlapića" (cit. dj.: 77), što u čitatelja izaziva čuđenje jednako onome koje u tekstu izaziva i Hlapićeva pojava u susretu s drugim psihemima. Hlapić, naime, zaogrnut sada u takve mitske iskaze, može sve: tako dobroga košaraša priziva već time što „je stajao [...] i gledao desno i lijevo po cesti kao da *čeka* pomoći" (cit. dj.: 121, istaknuli T. E. i K. M.). Ovdje se Hlapićevu htijenju udovoljava već samim njegovim iskazivanjem, što je upravo odlika mitskoga diskursa, a u skladu s time i svrha ugradnje mitskih iskaza u tekst.

Uronjenost u mitsku svijest, a to znači u vjeru samoostvarenja vlastita htijenja i kazivanja, nositeljica je ne samo mitskih iskaza već i cjelokupne „duševne" razine teksta. Da je to presudni čimbenik, ukazuju i mnogobrojna mjesta u tekstu. Tako primjerice Hlapić u polumraku staze kroz šumu na putu do Markove kuće hrabri samoga sebe govoreći: „Hajdemo samo! hajdemo! [...] Ja posve dobro vidim." (cit. dj.: 128), što pripovjedačica komentira: „Bilo je vrlo mudro od Hlapića da je sam sebi tako govorio. Njegove su oči odma mnogo bolje u mraku vidile, kada je to izrekao." (isto) Dakle, dovoljno je nešto htjeti pa će se to onda i ostvariti bitno je da se *želi* dobro vidjeti u mraku i vidjet će se. Takva se uronjenost u svemoć mitske svijesti očituje i u kontrastiranju Hlapićeva i Gitina lika na putu do Markove kuće: Gita se umara i zaostaje „jer ona nije poznavala Marka i nije tako vruće kao Hlapić *želila*, da mu pomogne" (cit. dj.: 118, istaknuli T. E. i K. M.). Presudnim je, dakle, pokretačem djelovanja, a time i zbivanja u tekstu, ljudsko htijenje i vjera u njegovo samoostvarenje. Time se voluntaristička mitska svijest čini središnjim pokretačem svekolikih zbivanja u tekstu. Kada jednom zasjedne u ljudsku „dušu", ona preokreće sve u korist njezina nositelja.

Vrhunac takva preokreta iz puke fizičke samosvijesti u mitsku zbiva se tijekom susreta majstora Mrkonje i šegrtu Hlapića u šumi. Majstora, koji na početku teksta

funkcionira kao negativni lik, iz šume spašava to da je „poželio da bar njega [Hlapića] još jedanput u životu vidi“ (cit. dj.: 134–135). Čudesna je to preobrazba lika, skiciranoga na početku teksta kao negativnoga, u pozitivca, koja se temelji na htijenju ponovnoga viđenja Hlapića, poslije čega u tekstu odmah slijedi prikaz Grgina dolaska i Mrkonjina oslobođenja. Neposrednim se nizanjem navedenih scena na suptilan način sugerira da majstorovo oslobođenje nije posljedica nikakve slučajnosti, što bi se dalo zaključiti na temelju uzročno-posljedične zakonitosti zbivanja takvih događaja u iskustvenome svijetu, već upravo majstorova htijenja, koje tada – u sklopu mitske svijesti – priziva Grgu kao osloboditelja. A on je i sam već pripremljen za tu ulogu Hlapićevim upozorenjem „neka ide u svijet i neka bude pošten“ (cit. dj.: 66), čime se uspostavlja svojevrsna cirkulacija motiva dobra djelovanja unutar mitske razine teksta: taj motiv začinje Hlapić svojim dobrim djelima da bi ga, između ostaloga, predao i Grgi, a on majstoru Mrkonji koji tada iz osnove mijenja ustroj svojega bića, uzdižući se iznad jada fizičke egzistencije zbog života bez voljene kéeri na moralno-etičku razinu dobra djelovanja spram sve djece, što se naposljetku očituje ne samo u njegovu odnosu spram Hlapića već i Gite.

Uzdizanje ljudskoga bića iznad razine puke fizičke egzistencije – taj središnji motiv teksta, ali i mitske svijesti ugrađene u njega – ima i svoj konkretni ekvivalent koji je i materijalan i čudesan: „čudotvorni“ je to srebrnjak ušiven u rubac Grgine majke (cit. dj.: 67). Grga ga daje majstoru govoreći: „[o]tkad sam dobio taj novac, okrenulo se moje srce od zla na dobro. Možda i tebi donese sreću.“ (cit. dj.: 136) Riječ je o središnjemu čudesno-materijalnom simbolu teksta u kojemu se isprepliće zbiljska razina naracije s onom mitskom. Simbol je to *ljudskoga oplemenjivanja materijalnog svijeta* u sklopu kojega se ljudsko htijenje preusmjerava s puko materijalnoga, čega je simbol srebrnjak kao kovina, na duševno, odnosno moralno-etičko područje kao ono koje poput pretička strši iz materijalnoga te i jest i nije sastavnim dijelom materijalnoga svijeta, čega je i simbol razmjenska vrijednost srebrnjaka koji u tekstu sada postaje sredstvom cirkulacije dobra, a ne dobara. Pritom u tekstu uprizorenje takva čudesnoga uzdignuća nije moguće na razini iskustvene zbilje na kojoj se odvija veći dio naracije, već ono upravo stoga priziva ugradnju mitskih iskaza kako bi se pomoću njih stvorio prostor unutar kojega je takvo čudesno uzdignuće i moguće.

Nužnost posezanja za mitskim iskazima i mitskom sviješću proizlazi iz temeljnoga „misterija“ teksta koji tvori negativnu pretpostavku njegove moralno-etičke dimenzije: u sceni u kojoj košaraš s kolima priskače u pomoć Hlapiću i Giti pripovjedačica tvrdi: „Kako je baš on mogao biti najsiromašniji u celome gradu, premda je išao najdalje po dobre šibe i pleo najbolje košare [...] O tom su već mudroznanci u onom gradu pisali velike knjige, ali ni oni neznadu zašto je tako“ (cit. dj.: 123). Ovdje se na konkretnome primjeru problematizira zašto uopće na svijetu postoji nepravda, a time i zlo i nesreća. Pozivanjem na mudroznance sugerira se da odgovor nikomu nije poznat, što tada u tekst priziva izvanzbiljski diskurs mitskoga samouvjeravanja da se usprkos vječnomu postojanju nepravde vlastitim htijenjem uvijek iznova treba težiti dobru i pravdi. Riječ je o čudesnoj (Hlapićevoj) odluci da se usprkos svemu bude dobar, a koja je upravo

stoga čudesna jer se u samoj zbilji ne pronalazi nijedan argument zašto bi se trebalo biti dobar, već se jednostavno biva dobrim na temelju vlastita uvjerenja i samouvjeravanja u istinitost takva stava. To je pak odlika mitske svijesti čije prisustvo u tekstu tvori pozitivnu pretpostavku uspostave moralno-etičke dimenzije teksta.

Opisani mitski iskazi kao izraz uronjenosti teksta o šegrtru Hlapiću u mitsku svijest pridonose „čudonosnomu“ karakteru cjelokupnoga djela, zbog čijega je ostvarenja uostalom tekst i uokviren semantički nesaturiranim temeljnim narativnim figurama. Njihova značenjska ogoljenost predstavlja nužni uvjet isticanja važnosti Hlapićeva odlaska u svijet kako bi razgazio čizmice, odnosno pokrenuo cirkulaciju dobra, a time otvorio i čudesni horizont uspostave čovjekove istinske dimenzije – one moralno-etičke.

Moralno-etički temelj „čudonosnoga“ karaktera šegrta Hlapića

Na temelju dosadašnje analize narativnoga ustroja teksta o šegrtru Hlapiću proizlazi da on semantičkom nesaturiranošću svojih spacemskih i temporemskih odrednica, ali i psihemskih narativnih figura, poziva čitatelja na aktivan odnos spram teksta. Prvi korak u tome smjeru predstavlja aktiviranje čitateljeve moći uobrazilje u svrhu što detaljnijega konturiranja prostora, vremena i likova jer je njihov konkretni ustroj u tekstu tek naznačen. U drugome se koraku umetnutim mitskim iskazima čitateljevu pozornost preusmjerava na istinski „prostor“ teksta, na njegovu moralno-etičku dimenziju kao središnju fokusacijsku točku cjelokupne naracije. Ona pak ne prebiva na površini teksta, već u njegovim pregibima, odakle ukazuje na to da čudnovato/bajno i nadalje predstavlja sastavni, dapače, „normalni“ dio ljudske zbilje. Na to upućuje već i pripovjedačica tvrdnjom: „No čuda ima svuda na svijetu i svi ljudi zajedno ne bi mogli izmisliti tolika čudesa, koliko ih se svaki dan na svijetu događa“ (Brlić-Mažuranić 2010: 107). Ponovno je riječ o jednome od mnogobrojnih mitskih iskaza kojima se unutar zbiljskoga okvira naracije uspostavi čuda pruža vjerodostojna i samoizvjesna osnova. No pritom više nije riječ o čudnovatome i bajnome u tradicionalnome smislu, kao primjerice onome iz bajki, već o čudu primjerenome suvremenom dobu, čije je obilježje urušavanje tradicionalnih vrijednosti, pa se stoga očuvanje moralne vertikale doima kao središnji problem čovjekove persisterancije u novim vremenima.

U tome je kontekstu namjera teksta da čitatelja posredstvom Hlapića potakne na napor promišljanja uspostave čovjekove moralno-etičke dimenzije ne samo unutar teksta već i u izvanknjiževnome kontekstu vlastite svakodnevice, a što se s obzirom na duhovno-kulturni ustroj novih vremena doima pravim čudom. Na to da je upravo to autoričin naum upućuje i njezin uvodni esej iz *Knjige omladini* (1923.) u kojemu poručuje (Brlić-Mažuranić 2011: 122):

Čitajte, učite, savnjajte, budite neumorni – no kad naučite, kad pročitate, kad već osjetite u sebi snagu vlastitoga rasuđivanja, onda tražite savjeta jedino u svoje oplemenjene duše i u zdravoga razuma svojega. Budite samostalni i odlučite snagom vlastitog uma i vlastitog srca: što je lijepo? što je dobro?

Iz te je perspektive narativni kostur teksta o dogodovštinama šegrta Hlapića moguće sagledati na sljedeći način: glavni korpus tvore isječki iz iskustvene zbilje koji su omeđeni semantički nesaturiranim spacemima i temporemom teksta. U takvu narativnome vremeno-prostoru interagiraju Hlapić i Gita kao središnji psihemi koji „šarenilom“ svoje izvanjske pojavnosti usred sivila zbilje kod sporednih psihema izazivaju čuđenje kao sredstvo inicijacije u samoozbiljenje središnjega čuda teksta: uspostave čovjekove moralne vertikale. Ona je i u prošlim i u sadašnjim vremenima usmjerena na dobro jedino ako na razini pojedinca postoji čvrsto htijenje da se teži tomu, a na društvenoj razini smijeh i/ili osmijeh koji bi kao izraz uzajamne prisnosti pojedinaca trebali stupiti na mjesto brige kao autoričine šifre bezostatne potonulosti u bezdušno odvijanje materijalne zbilje. Etičko-moralni je to horizont teksta koji posebice progovara iz njegovih poslovično-mitskih iskaza, a čijemu isticanju tada služi i semantička nesaturiranost temeljnih narativnih figura. Simbol pak bezvremenosti moralne zadaće sadržan je, između ostaloga, i u sceni s vrtuljkom: „Tamo je najveselije. Jer tkogod se jedanput okrene na vrtuljku, tomu se zavrti u glavi i on zaboravi na sve brige.“ (cit. dj.: 101) Središnjim se pitanjem teksta, kojime se čitatelja upućuje na stazu uspostave moralne vertikale, čini: smijemo li se vlastitim okretajima na životnome vrtuljku poput Hlapića i Gite ili pak dane provodimo zabrinuti i mrki poput majstora Mrkonje?

S obzirom na to ustroj se Hlapićeva lika doima dosljedno izvedenim. Značenjski nezasićen izvanjskim obilježjima predstavlja lik s kojim je moguća maksimalna identifikacija jer ne očituje nikakva specifična obilježja koja bi ga odvajala od čitateljske publike. Dapače, svaki je čitatelj potencijalni Hlapić koji se sada, uronjen u vlastite brige, suočava s tekstem, čije središte u većoj mjeri tvori napor uspostave čovjekove unutarnje, moralno-etičke dimenzije nego čudesni, pustolovni ili zabavni događaji iz teksta. Riječ je o liku koji doživljava, prije svega, duševne pustolovine zbog čega je i kronotop značenjski toliko ispražnjen, a izvanjska su obilježja psihema dana tek u obrisima.

Problemi (pre)semantizacije Hlapićeva lika u novim medijima

Navedena profilacija Hlapićeva lika, usmjerena na moralno-etičku dimenziju teksta, vrlo dobro funkcionira u mediju knjige, odnosno njezine recepcije u osami, gdje čitatelj, usredotočen na značenjske markere, svojom moći uobrazilje može lako domisliti značenjske rupe u tekstu, ali i, potaknut mitskim iskazima, promisliti o temeljnome značenjskom postavu teksta. No želi li se djelo pretočiti u drugi medij, tada u prednji plan izbijaju najmanje dva problema: s jedne strane **vizualizacija tekstnoga predloška**, a s druge **očuvanje njegove moralno-etičke dimenzije**.

U prvome slučaju značenjska nezasićenost temeljnih narativnih figura predstavlja odrednicu koja posjeduje vrlo ambivalentni učinak. Kao prvo, ogoljenost temporema i spacema teksta omogućuje vizualizaciju prostora i vremena zbivanja radnje na krajnje različite načine, pa primjerice i tako da se čudesnost zbivanja uprizori i u obliku

spasonosne čarolije, kao što je to slučaj i u animiranome filmu o Hlapiću iz 1997. Takvu pristupu, međutim, proturječi ustrajno ostajanje knjiškoga predloška u iskustvenome svijetu, odnosno držanje čudesnoga i bajnoga u pozadini naracije, što od transpozicije teksta u novi medij iziskuje realistični pristup u sklopu kojega se – želi li se uopće ostati pri izvornome tekstu – uporaba fantastičnih elemenata doima neprimjerenom. Uvedu li se, naime, takvi elementi, tada se narušava konzistentnost predloška u kojemu sva zbivanja nosi potreba psihema za svojim samoozbiljenjem, a ne njima izvanjski fantastično-magični kronotop.

Kao drugo, čini se da semantička nesaturiranost psihemskih narativnih figura uvelike olakšava njihovu transpoziciju u nove, a pogotovo u animirane medije. U tu je svrhu dostatno psiheme obući u odjeću opisanu u predlošku pa da se već posjeduje repertoar hlapićevskih likova. Dapače, u tome im je kontekstu, čini se, lako naučiti i životinjsku kožu. Takav pristup, međutim, mora izići na kraj s nekoliko problema. S jedne strane, naime, s time da je u tekstu vizualni marker psihema tek njihova odjeća, koja kao takva ne predstavlja dostatni uvjet primjerenoga ostvarenja knjiškoga predloška. Time što autorica izvanjskim obilježjima psihema ne markira i njihova važnija, unutarnja svojstva, transpoziciju predloška suočava s dodatnim problemom autentičnoga prenošenja svih, a to znači i izvanjskih i unutarnjih obilježja psihema. Ostajanjem na razini izvanjske karakterizacije bez odgovarajuće psihološke profilacije psihema u načelu se iznevjerava predložak.

S druge je strane prilikom animalizacije psihema u novim medijima potrebno voditi brigu i o činjenici da su već i u predlošku zastupljene životinje, prije svega pas Bundaš i Gitina papiga. S tim u vezi nameće se pitanje u kakvu će odnosu te životinje stajati spram središnjih psihema nakon što se oni pretvore u životinje? U predlošku, naime, Bundaš jest upravo pas kako bi u tekstu dočarao doživljaj nijeme, a to znači bezgranične privrženosti i odanosti za koju se općenito tvrdi da je svojstvena psima. U animiranome filmu Bundaš kao pas postaje jednom od humaniziranih životinja koje tada sve posjeduju vlastitu ljudsku osobnost i karakter pa se nameće dodatni problem načina pretakanja simboličnoga potencijala Bundaša iz predloška u novi medij. Slična je situacija i s papigom: u predlošku ona funkcionira kao psihem koji zahvaljujući upravo svojoj papagajskoj naravi, zbog koje je uostalom taj lik u tekstu i papiga, pridonosi komičnosti situacija. Dotle papiga u animiranome filmu postaje jednom od životinja snabdjevenih ljudskim sposobnostima razmišljanja i komunikacije tako da se postavlja pitanje narativnoga razloga zbog kojega ona jedina od svih životinja u animiranome filmu ne bi bila obdarena tim sposobnostima?

Uzmu li se u obzir naznačeni problemi, tada se semantička nesaturiranost temeljnih narativnih figura teksta čini vrlo skliskim područjem: ono, s jedne strane, kao da olakšava transpoziciju predloška u nove medije, dok tu istu transpoziciju, s druge strane, suočava s dodatnim poteškoćama. To pak naročito utječe na rješavanje uvodno spomenutoga drugog problema – očuvanja moralno-etičke dimenzije teksta kao njegova temeljnoga postava. Koncentrira li se obrada teksta u novim medijima tek na izvanjsku transpoziciju njegovih temeljnih narativnih figura, lako se može dospjeti

na stranputicu promašivanja središnje tematike djela tako da je se spusti na zabavnu, odnosno vodviljsku, razinu. To je naročito slučaj kada se mlađoj publici nastoji podilaziti fantastizacijom predloška, što ni u kojemu slučaju nije bila autoričina nakana.

Stoga se (pre)semantizacija teksta o Hlapićevim dogodovštinama u novim medijima čini prilično zahtjevnom zadaćom koja od animatora i animalizatora zbog opisanoga narativnog ustroja teksta iziskuje gotovo onoliko pozornosti koliko i djela književnosti za odrasle. Ne pristupi li se tomu na takav način, tada postoji opasnost da se semantička nesaturiranost temeljnih narativnih figura teksta, koje unatoč svojoj značenjskoj ispražnjenosti uvelike pridonose njegovu obogaćenju, pretvore u disfunkcijsko zaleđe teksta koje tada u konačnici olakšava i njegovu malformaciju u sklopu transpozicije u nove medije. Prilikom obrade ne bi se, naime, smjelo zaboraviti iskazano u poslovičnome ruhu I. Brlić-Mažuranić da Hlapić ipak nije mačji kašalj pa da poput kućnoga miša tek sumanuto trči uokolo.

Literatura:

Primarna literatura:

- Brlić-Mažuranić, Ivana. 2010. „Čudnovate zgrade šegrta Hlapića“. U *Sabrana djela Ivane Brlić-Mažuranić: Romani*, ur. Vinko Brešić, 9–155. Slavonski Brod: Ogranak Matice hrvatske Slavonski Brod.
- Brlić-Mažuranić, Ivana. 2011. „Knjiga omladini“. U *Sabrana djela Ivane Brlić-Mažuranić: Pjesme i priče*, ur. Vinko Brešić. Slavonski Brod: Ogranak Matice hrvatske Slavonski Brod.
- Kilner, Dorothy. 1783. *The Life and Perambulations of a Mouse*. <http://promo.net/pg/index.html/> (pristup: 8. studenoga 2011.).

Sekundarna literatura:

- Cartmill, Matt. 1996. *A View to a Death in the Morning*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press.
- Curry, Alice. 2013. *Environmental Crisis in Young Adult Fiction*. New York: Palgrave/MacMillan. <http://books.google.com/> (pristup 20. ožujka. 2013.).
- Engler, Tihomir. 2009. *Demokratski zaokret i promjena narativne paradigme u kasnom djelu Thomasa Manna*, doktorska disertacija. Zagreb: Filozofski fakultet.
- Freire, Paulo. 1985. *The Politics of Education*. Westport: Bergin & Garvey.
- Henze, Matthias. 1999. *The Madness of King Nebuchadnezzar: The Ancient Near Eastern Origins and Early History of Interpretation of Daniel 4*. (Supplements to the Journal for the Study of Judaism, v. 61). Leiden, Boston, Köln: Brill.
- Heymans, Peter. 2012. *Animality in British Romanticism: The Aesthetics of Species*. New York: Routledge.
- Majhut, Berislav. 2010. „Napomene uz kritičko izdanje“. U *Sabrana djela Ivane Brlić-Mažuranić, sv. 2: Romani*, ur. Vinko Brešić, 157–189. Slavonski Brod: Ogranak Matice hrvatske Slavonski Brod.
- Matoš, Antun Gustav. 1913. „Klasična knjiga“. *Savremenik* 8 (10): 615–616.
- O’Gorman, Róisín. 2009. “Animal Border”. U *Liminal Borderlands in Irish Literature and Culture*, ur. Irene Gilesnan Nordin i Elin Homsten. Bern: Peter Lang.
- Peleš, Gajo. 1999. *Tumačenje romana*. Zagreb: Artresor.

On the process of (trans)semantization of *Hlapich the Apprentice* in new media

The paper attempts to present a taxonomy of Hlapić the Apprentice's character in new media, particularly in animated film, animated television series and in a variety of commercial products inspired by Ivana Brlić-Mažuranić's work. The paper investigates the possible reasons for the divergent representations of the literary character in new media, with particular attention to the animalisation of Hlapić's identity. The "semantic insaturation" of the author's framework has enabled the application of a wide range of (trans)semantisation processes due to the lack of detailed social and cultural characterisations of the narrative figures. Hlapić becomes an "object" of the inscenation of a variety of intraliterary and extraliterary intentions. The paper attempts to answer the question whether the stated semantic insaturation of the textual framework represents an immanent "surplus of value" that contributes to the enrichment of the text, or its "blind spot", i.e. the "dysfunctional background of the text" that facilitates the malformation of its symbolic foundation once it is submitted to a variety of (trans)semantisation processes.

Keywords: animated film and series, mythological discourse, narrative figures, (trans)semantisation, commercial products, Hlapić the Apprentice